

文化语言

方式

与实验

意义

概念

实

化

即角

性

别

性

别

性

别

展开

西方影视美学

(第二版)

*

南野 著

图书在版编目 (CIP) 数据

西方影视美学 / 南野著. -- 2版. -- 北京 : 高等教育出版社, 2014.6

ISBN 978-7-04-039116-9

I. ①西… II. ①南… III. ①电影美学-西方国家-高等学校-教材②电视美学-西方国家-高等学校-教材IV. ①J901

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第300562号

策划编辑 潘亚文

责任编辑 潘亚文

封面设计 张志奇

版式设计 张志奇

责任校对 杨雪莲

责任印制 朱学忠

西方影视美学

(第二版)

XIFANG YINGSHI MEIXUE

出版发行 高等教育出版社

社址 北京市西城区德外大街4号

邮政编码 100120

印刷 北京信彩瑞禾印刷厂

开本 787mm×1092mm 1/16

印张 19.75

字数 336千字

购书热线 010-58581118

咨询电话 400-810-0598

网址 <http://www.hep.edu.cn>

<http://www.hep.com.cn>

网上订购 <http://www.landracom.com>

<http://www.landracom.com.cn>

版次 2014年6月第2版

印次 2014年6月第1次印刷

定价 32.00元

本书如有缺页、倒页、

脱页等质量问题,

请到所购图书销售部门联系调换

版权所有 侵权必究

物料号 39116-00



南野

Nan Ye

> 原名吴毅，出生于浙江玉环，浙江传媒学院教授。出版有著作《结构精神分析学的电影哲学话语》《电视：影像的重述世界》，诗学文论集《新幻想主义论述》，诗歌选集《时代幻像》《在时间的前方》《纯粹与宁静》，小说集《惊慌失措》，与人合作主编《中国先锋诗歌档案》，与人合著《影视作品解读》，主持编著《浙江电视发展史》等。另有大量诗歌、小说、评论等发表，被选入多种选本及译往国外。

再版前言

本书原名为“影像的哲学”，副题“西方影视美学理论”。当时作为一部探讨与阐释自电影产生以来西方有关影像的美学理论的专著撰写，并努力于作出系统的梳理与精确的呈现。与已有的相近的论著比较，本书有两点或值得提出：其一，是对所涉及的影视美学理论及其重要论点解读的准确性，均根据原著作译文并参考相关论析予以细致阐释，且努力做到客观与透彻。其二，加强了对所涉及理论学术背景与其所依据的思想范式的阐述，尤其是结构主义之后的语境。由于每一种具体的影视理论都有直接的哲学、美学思想作为根据或渊源，不解读清楚后者就不可能确切表述前者。结构主义语言学、符号学、后结构主义理论与结构精神分析学等，都是这样的不可规避的话语。作为著作者，尽力把握住攸关影像理论的诸种思想要点，以及其基本体系的核心所在，我相信唯有如此，才能够将影视美学放置于更广阔的现当代思想潮流的范畴中给予呈现，从而体会其要领。从某种意义上讲，本书阐释的乐趣也许更多的在这方面。而将直接关于电视的美学分析、定义与观念，及其相关的社会、文化与公共理论纳入梳理与解读，

使之成为本书结构的有机部分，也使西方影视美学的阐述体系得以完整，这可为本著作中的一个创意。

因此，本书对于西方影视美学有一个整体性的、清晰而确切的提供，非常适合于影视理论和实践的爱好者、研究者，影视的从业者用心阅读，也适合于用作“影视美学”或“西方影视美学”课程的教材。实际上，本书自2009年初完稿交出版后，即作为著者所在浙江传媒学院广播电视编导和戏剧影视文学等多个专业的“影视美学”课教材使用，同时亦被国内其他院校的相关专业用作教材。如今五年即过，高等教育出版社有意将本书修订，明确书名为《西方影视美学》的教材出版，这也正是我的意愿。

本次修订，作者对部分章节作了补充与修正，亦删去了与作为教材关系不大的内容。包括对绪论、第七章、第九章、第十一章、第十二章、第十四章都有适当的内容调整 and 理论表述上的完善；其中第九章还增加了更具解读示范性质的附录文章；第十二章则进行了结构上的变动，集中与突出了对后现代影像文本的分析阐释。另外若干章节标题也作了修正，应当说更像一部教材了。

南 野

目 录

001	绪 论
-----	-----

013	第一章 * 艺术界定与文化预言：早期电影美学
-----	------------------------

015	第一节 明斯特伯格的电影心理学观念
-----	-------------------

022	第二节 阿恩海姆电影思想要点
-----	----------------

024	第三节 贝拉·巴拉兹与其电影文化论
-----	-------------------

029	第二章 * 影像的语言方式：蒙太奇电影美学理论
-----	-------------------------

031	第一节 格里菲斯的电影剪辑实践
-----	-----------------

033	第二节 库里肖夫的实验与普多夫金的观点
-----	---------------------

039	第三节 爱森斯坦的理论与实践历程
-----	------------------

044	第四节 爱森斯坦蒙太奇论和蒙太奇思维
-----	--------------------

049	第三章 * 持续的先锋与实验：先锋派电影美学
-----	------------------------

051	第一节 现代主义和先锋派电影美学
-----	------------------

056	第二节 欧洲早期先锋派电影及其观念表达
-----	---------------------

062	第三节 美国先锋实验电影的历史与观念
-----	--------------------

066	第四节 独立电影的创作形态
-----	---------------

069	附 对《一条安达鲁狗》的美学读解
-----	------------------

073.....第四章 * 资本的敏锐：好莱坞电影美学与其变化

075 第一节 好莱坞制片厂制度和类型电影形态

079 第二节 经典好莱坞戏剧化叙事的构成

082 第三节 新好莱坞作者电影观念的建立

086 附 对新旧两部好莱坞电影的比较分析

093.....第五章 * 真实中的模糊含义：纪实电影理论

095 第一节 格里尔逊与克拉考尔的纪实论点

098 第二节 意大利新现实主义电影创作观念

102 第三节 巴赞电影本体论思想与长镜头理论

107 第四节 直接电影观念与新纪录电影理论

111.....第六章 * 现代主义秋实：欧洲艺术电影美学

113 第一节 艺术电影的内涵与形式界定及其影响

116 第二节 法国新浪潮与左岸派电影的探索

119 第三节 欧洲现代主义电影与其美学思索

124 附 《去年在马里昂巴德》的形式分析

129.....第七章 * 结构主义时代：电影符号学

131 第一节 结构主义与符号学美学的基本命题

137 第二节 电影的结构主义与符号学兴起

141 第三节 麦茨与电影第一符号学思想

147.....第八章 * 本文叙述与视角：电影叙事学

149 第一节 结构主义叙事美学诸种模式

156 第二节 电影叙事学理论的思想要点

167.....第九章 * 梦像与镜面：结构精神分析学电影理论

169 第一节 精神分析与结构主义的双重范式

176 第二节 精神分析学电影理论的若干表述

179 第三节 麦茨的《想象的能指》

185 附 《性、谎言和录像带》的深层结构解析

188 《盗梦空间》的拉康式图景

197.....第十章 * 询唤与缝合：电影的意识形态理论

199 第一节 阿尔都塞的意识形态论

202 第二节 电影的意识形态理论观点

206 第三节 电影意识形态理论的本文批评

211.....第十一章 * 视觉快感与性别：女权主义影视批评

213 第一节 女权主义文论形态与相关概念

218 第二节 电影的女权主义批评理论

224 第三节 针对电视媒介的女权主义文论

227 附 几部置于不同语境表述的女权主义电影读解

233.....第十二章 * 解构的景态：后现代主义影像话语

235 第一节 解构主义的思想图景

242 第二节 后现代状态与后现代特征

246 第三节 影视的全球化语境与后殖民主义

249 第四节 后现代主义的影像话语

259.....第十三章 * 批判的视野：大众文化理论的影视观

261 第一节 法兰克福学派与文化工业的论说

266 第二节 大众社会的确定与大众文化的分层

269 第三节 文化新构图中的电视作用

273.....第十四章 * 电视的真相：冷媒介与第二媒介时代之说

275 第一节 麦克卢汉的媒介理论与电视观念

279 第二节 波斯特引向后现代的第二媒介时代论

282 第三节 电视后现代性的适度论证

285.....第十五章 * 电视理论的展开：社会、文化与公共领域

287 第一节 电视与社会论

291 第二节 电视受众分析与视觉文化论点

295 第三节 哈贝马斯等：媒介的公共领域理论

299.....参考书目

301.....后 记

绪 论

*

introduction

一、美学与影视美学的一两个基本问题

我们将美学视为美的哲学，影视美学自然就是有关影视或者影像的美的哲学。影视美学可看作是对影视审美的哲学分析，或者影视审美意识的纯粹学术表达。所以在这里我们所遵循的乃思想的原则而非实用的原则，所考虑的乃是影视对于人类生活的总体价值而非实践指导作用。

如英国美学家鲍桑葵在其《美学史》前言中写道：“美学理论是哲学的一个分支，它的宗旨是要认识而不是指导实践。”¹这种对学术与理论独立性与自成体系的表述，可能是许多中国的思想者所难以认同的。鲍桑葵随后提出中国和日本没有关于美的思辨理论，也正是基于这种认知，因为如果不能成为独立体系，自然就形成非结构性的、零散的在实用领域的堆积状态。

正如美学研究的许多基本问题都存在争论，影视美学的每一种理论与观念亦都自成一体，各自有着全然不同的美学立场和思想范畴。翻开任何一本美学史，单是关于美的本质一说就十分混乱，美的定义可谓众说纷纭。柏拉图提出美的理念说，认为存在不依赖具体事物的美本身，物体唯具有这一理念才成为美，理念

¹ [英]鲍桑葵：《美学史》，广西师范大学出版社2001年版，第10页。

是真正的实在，表现美的艺术不过是影子的影子。亚里士多德表示美就在感性事物本身，美只依靠事物的体积和安排。普罗丁相信美的存在在于神的理性，但可在比例与对称中看到。休谟则试图表明美是一种主观的愉快，并不需要客观标准。康德认为美是主观感觉，是对事物无目的的合目的性的判断，但它不是知识判断。黑格尔说美是理念的感性显现，并且只有艺术家的心灵是绝对精神的最良通道。叔本华表达了美是意志的暂时休憩富有诗意。克罗齐提出了现代美学的表现理论，美即直觉。车尔尼雪夫斯基说美是生活。

“美是生活”才是我们所熟知的正统美学观的表达，此处“生活”的含义强调社会生活的实践性即生产关系和生产斗争，而后社会生活又被进一步概括为生活的本质或规律。但是否某一种哲学或社会思想就给美学研究提供了“真正科学”的观点与方法，仍是值得思考和疑虑的。不妨说每一种美学思想都是对世界存在和人的创造的一种认识与一种假设，同时也是一种表述。

模仿再现与主观表现两种基本的美学观，它们的对立贯穿了整个美学史。很久以来人们相信模仿乃是艺术的根本特征，柏拉图在《理想国》里说艺术家应高举起镜子来反映现实，虽然他用了贬低的口气，却坚持艺术唯有此途。他认为艺术基本上是一种主观的情感表现的观念在古代亦已出现，但除去中世纪神学艺术的象征阶段，直到现代才得以兴盛。“怎么才能把人的感情放到物理事物中去呢？”这是现代艺术家考虑的一个问题，比如说凡·高的画作热烈而疯狂，充满主观的神经质，它是由那些色彩、线条以及构图来达到的。

也许现在该引用几个影像艺术家的话语，他们和那些美学家一样沉迷在自己的思想中，而无暇他顾。吉加·维尔托夫说：“我是电影眼睛，我是机械眼睛。我是一部机器，向你显示只有我才能看见的世界。”这位导演强调了电影摄影机的冷静的观察与摄取能力和蒙太奇的独特显示效果。罗伯特·弗拉哈迪说：“所有艺术家的工作最终都在于发现。换句话说，就是把隐藏的真实，清晰地呈现出来。”他让电影艺术家与摄影机合二为一，共同抵达世界的真实性。而英格玛·伯格曼偏偏说：“我的电影从来无意写实，它们是镜子，是现实的片断，几乎跟梦一样。”这当然不是柏拉图那面高举以反映现实的镜子，现实的片断现在成为心灵的映照，仿佛是梦像。无疑，这些言论都涉及电影艺术的根本问题，即影像的美学的思索。

值得关注的是，这几位导演的美学立场的不同十分明显，而他们都创造出了无比优秀的影像本文。无比的含义可能正是来自于这样的有所区分的美学取向，

也提示我们以开阔的视野来看待影视艺术的创作与审美。

再关注一下一般的电影分类，亦有助于我们理解影像的美学原理，的确作为认识和把握其基本范畴的话语依据存在。

第一种分类：依据对电影的美学认识将之直接分为现实主义与表现主义两大潮流。由此衍生出叙事电影、纪录电影、实验先锋电影三种。

第二种分类：同样根据影片的基本美学倾向分为三大类。(1)模仿真实的电影，即技术主义的，如经典好莱坞影片；(2)揭示真实的电影，即写实主义的，一般纪录片和新现实主义影片；(3)质疑真实的，先锋派电影与现代主义电影，或者个性化的艺术影片。

第三种分类：将当下社会语境与对电影的美学认知结合，将电影分为商业电影、宣传电影与艺术电影。这种分类也许正好表达出了一种后现代的美学环境，一种融合着经济与政治成分的不明确的分界和复杂关系。

二、影像理论与影像实践的结构性关联

法国电影理论家克里斯蒂安·麦茨是横跨电影符号学和电影第二符号学两个领域的主要表述者，他在其代表性著作《想象的能指》中提出了“电影机构”一说。值得注意的是，他将“电影工业”和“观众的元心理学的社会规则”分别作为电影的第一机器和第二机器提出，同时又将“电影观念”与“电影批评”作为第三机器纳入电影机构的有机范畴。对此麦茨这样论述：“关于电影的论述也经常是电影机构的组成部分，而且它应当研究它，并且相信或自命它正在这么做，正如我所说的，这就是电影的第三机器：在生产了电影的机器后面有消费它的机器，有吹捧它和以各种形式补贴其产品的机器。论述电影的作品，经常是以出乎意料的方式（这种方式并不为那些相当无心地采用它们的人们所认识，而是向意识的意向表现出一种基本的外在性影响），成了电影广告以及电影机构自身的语言学附加物的另一种形式。”¹

¹ [法]克里斯蒂安·麦茨：《想象的能指》，中国广播电视出版社2006年版，第12—13页。

我之所以认为麦茨已将有关影像的理论纳入电影的有机构成范围，在于麦茨将之看作“电影自己的意识形态鼓动的镜像重现”。¹实际上，纵观国外影视发展的历史，影像理论的创构一直伴随其每一个步伐。或者说，早期及以后的理论家们解决着影像及其认识的许多基本与重大问题，有赖于此，电影及其后出现的电视才能走到今日，形成可观的气候。

明斯特伯格从人对电影的心理感知出发，分析与解释了电影影像的深度感，从而论证电影是具有自己独立表达能力的艺术方式。这一理论表述使人们得以摆脱将电影单纯视为复制现实的机械工具的简单观念，并将电影与传统摄影、戏剧等艺术形式区分开来。巴拉兹的“电影文化”学说充分表现出理论的前瞻性和理论家超越现实的敏锐感受，他的著作《可见的人类——论电影文化》仿佛是一部很快被证实的历史预言。在巴拉兹看来，刚出现不久的电影已经形成一种新的文化，这是一种使人类重新可见的文化方式。这一预见随着电视的出现与普及被全面证实，这就是电子技术支撑下的新视觉文化的形成，到20世纪末，这一观念已经流行。爱森斯坦的蒙太奇理论在一个阶段上完成了人们对电影语言方式的探索与追求，他提出蒙太奇的“品质就是，任意两个片段并列在一起必然结合为一个新的概念，由这一对列中作为一种新的质而产生出来”，²这揭示了电影语言表达，尤其是深度表达的能力。这一理论学派所确立的蒙太奇思维成为影像思维的基本形态之一，它在视觉方式的基点上表明了影像对世界的重新构造、重组感官联系的性质。蒙太奇给电影的表述提供了最多的可能性，早期先锋派电影就以之为基本语言方式作了种种影像的实验，像西班牙导演布努艾尔和达利合作的电影《一条安达鲁狗》，以蒙太奇的极端组合形成超现实主义的梦境的隐喻镜像。

巴赞的影像本体论给予电影影像一种哲学的解释，他进一步建立起了电影在人们心目中的神奇感觉。自从影像技术出现以来，人们逐渐对影像萌生的膜拜与依赖感在此找到了学理的根据，因为转瞬即逝的现实世界终于能够逆时间重现，这是一个亘古梦想的实现。又由于它的可复制性，影像就像是一个更能够把握住、更值得信赖的世界。巴赞有关影像的纪实思想有充足的复杂性，在他看来，蒙太奇的问题不仅在于损害了客观性，更是损害了含义，因此他强调了纪实性镜头的言语意义，那就是这类镜头（长镜头、景深镜头）更具有多义性，所谓“把

1 [法]克里斯蒂安·麦茨：《想象的能指》，中国广播电视出版社2006年版，第13页。

2 [俄]C. M. 爱森斯坦：《蒙太奇论》，中国电影出版社2003年版，第278页。

意义含糊的特点重新引入画面结构之中”。¹正是在这一意义上，巴赞的思想才能直接影响了以主观表达为美学目标的新浪潮及其后的现代主义电影，甚至一直影响到后来的许多独立电影的创作，如毕斯肯德评论说：“塔伦蒂诺的拍法完全是反传统的，尤其是长镜头的运用。”²

20世纪60年代之后，结构主义和后结构主义相继兴起，结构主义思想差不多成为人文科学共同的话语出发点。电影符号学和电影叙事学就在结构主义语言学、结构主义叙事学的模式基点上产生，其结果是建立起了现代影像的美学观念系统。电影符号学发现与试图创立电影语言系统的内在结构，它发现电影符号能指与所指关系的特殊状态，由此而产生了电影符码的不确定性，以致意大利符号学家格罗尼提出电影信息应当是多重代码的本文。对电影语言系统复杂性的认识逐渐展开，针对电影本文结构作出分析，力图在各种符码和能指的编码中寻找与发掘可见与潜在含义的评论方式逐渐形成。电影叙事学则努力关注着影像本文中叙事时态、语式、语态和叙事视角，尤其后者。因为还原到叙事学的本文概念，陈述的行为才产生话语本文，陈述即意味着叙述及其角度，对于影像就是视角。若斯特指出影片组织者是通过某个视角被体现出来的，叙事者控制着影片的镜头、场面、剪辑等言语形态。

电影叙事学这一理念就被许多导演直接运用于电影实践，美国独立导演格斯·范·桑特的电影《大象》，采取了不同于以往的全面的多视角叙事方案，是电影叙事学在影像实践中的一个成功运用。《大象》正如电影叙事学所阐明的确立了影像的本文，它以叙事者的确定（变换）来控制拍摄的对象、镜头等，影像在叙事中获得主动。

国外影像理论与影视实践虽非如我们想象的那样具有指导性关系，却有着结构上的紧密关联，无论艺术电影或主流商业影片的运行都难以与之疏离。其间，主流电影在好莱坞经典时期由于商业目标——观众审美的传统限制，某种程度上脱离刚创立不久的蒙太奇观念，而采取了戏剧化美学的表述模式，但这一状态随后受到理论的批判与电影实践的反叛，在新现实主义和新浪潮电影之后，作为主流的新好莱坞电影开始改变旧模式，将新的理论观念与艺术影片的实验成果加以运用和消化。近年来好莱坞的这种情况尤为明显，包括女权主义电影批评的观

¹ [法]安德烈·巴赞：《电影是什么？》，中国电影出版社1987年版，第283页。

² [美]彼得·毕斯肯：《低俗电影》，广西师范大学出版社2006年版，第166页。